„Körperliche Beredsamkeit“

in den Dramen der (deutschen) Klassizisten.

Inaugural-Dissertation

verfasst zur

Erlangung der Doktor-Würde

und

der hohen philosophischen Fakultät, Sektion I,

der k. Ludwig-Maximilians-Universität in München

vorgelegt

am 5. Januar 1901

von

MICHAEL LEX.

ACAD.
JUGD.BAT
BIBL.

MÜNCHEN, 1902
Dr. H. Lüneburgs Buchhandlung (Ernst Reinhardt)
Maximiliansplatz 3.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41552325_0219

Theorie der französischen Klassizisten.

Unter Gottsched's litterarischer Herrschaft[1]) machte das Spiel im deutschen Drama einen gewissen negativen Fortschritt, insofern nämlich an die Stelle der ins Unendliche gedehnten, ganz unbestimmten Geberde in den Dramen der Schlesier und der ungezügelten, grösstenteils äusserlichen in Weises Dramen die steife, feierliche Pose trat, die aber vorerst noch des psychischen Inhalts entbehren musste. Dies gilt jedoch nur im allgemeinen, mehr von der Praxis als der Theorie, mehr auch vom Trauer- als vom Lustspiel.

Gottsched's Verdienst um das deutsche Drama und die deutsche Bühne, das in der Verknüpfung eben des Dramas und der Bühne besteht[2]), muss naturgemäss gerade am Berührungspunkt der beiden, d. i. am Spiel zum Ausdruck kommen. Nachdem das deutsche Drama die bekannte Entwicklung mit den Schlesiern als Ausgangspunkt genommen hatte, musste Gottsched's Reform kommen: sie war ein Fortschritt. Da aber Gottsched eine dichterisch unproduktive Natur war, musste er die Form entlehnen; er entlehnte sie aus Frankreich, konnte ihr aber keinen Inhalt geben: der Fortschritt war negativ. Und wie es im ganzen, war es auch im Spiel.

Gottsched's erstes Thun darin war, einerseits die rohe volkstümliche Art der Darstellung zu beseitigen, anderseits das Spiel

---

[1]) Danzel. Gottsched und seine Zeit. Leipz. 1848. — Breitmaier. Die poetische Theorie Gottsched's. Tübingen 1879. — Bernays. Goethe und Gottsched. Leipz. 1880. — Crüger in Kürschner's deutsch. N.-L. 42. Bd. — Waniek. Gottsched. 1897. — Wolff, Eugen. Gottsched's Stellung im deutschen Bildungsleben. — Reichel, E. Gottsched. Berlin 1900. — Schlenther, P. Frau Gottsched. Berlin 1886.

[2]) Eduard Devrient: Geschichte der deutschen Schauspielkunst, Bd. 2, Kap. 1: „Das allerwichtigste Resultat aber der Neuber'schen Bestrebungen und des Gottsched'schen Einflusses war, dass die ersten bestimmten künstlerischen Grundsätze, dass Regel und Mustergiltigkeit in die Schauspielkunst kam und dadurch eine Uebereinstimmung, ein Styl, kurz die erste Schule. Natürlich muss es früher auch schon Regeln und gemeinsame Beobachtungen in der Schauspielkunst gegeben haben, vermutlich herrschten sogar viel peinlichere Förmlichkeiten neben der wildesten Willkür, aber die englische Manier, die Basis der bisherigen Spielweise, war so ganz aus der Schattenseite des Volksgeschmackes, aus dem Hange zum Grellen, Uebertriebenen, Ungeheuerlichen hervorgegangen, dass ein System darin nicht zu finden und die Verwilderung unausbleiblich war."

der Schlesier auf ein bestimmtes Mass zurückzuführen[1]). Seit sein „Sterbender Cato“ (1730) massgebend für die deutsche dramatische Poesie geworden war, hatte auch das Spiel eine Regel. Zwar fehlte es auch in der Neuber'schen Bühnenpraxis nicht an Uebertreibungen und Verzerrungen in der Darstellung menschlicher Leidenschaften — im Gegenteil, sie waren, des mangelnden Inhalts wegen, eine Ingredienz der Schule; allein sie mussten sich der Schule fügen, sie hatten ihre Art und ihr Mass, und das war immerhin Gewinn. Devrient's Beschreibung[2]) gibt ein ziemliches Bild vom dramatischen Spiel jener Zeit: „Die Grazie wellenförmiger Bewegungen, Erhabenheit des Anstandes, Grossartigkeit der leidenschaftlichen Gestikulation lag in der Intention, aber es war alles wie vom Balletmeister zugestutzt, alles geziert und aufs äusserste übertrieben.“ Dieses Spiel der Bühne, das die deutschen Schauspieler und Schauspielerinnen, Frau Neuber, G. H. Koch, Kohlhardt, an französischen Truppen in Strassburg, Dresden, Braunschweig, Hannover, gelernt hatten, ist die eine, die Theorie der französischen Klassizisten die andere Thatsache, aus deren Zusammenwirken Gottsched's Spiel im Drama hervorging.

Sehen wir also zunächst nach der Ansicht der französischen Klassizisten! Im allgemeinen muss man von ihnen sagen, dass sie überhaupt keine hatten, wenn man nämlich unter Ansicht die bewusste, prinzipielle versteht; denn theoretisch waren sie, was unsern Punkt betrifft, im selben Irrtum wie die Schlesier befangen, nur dass sie mehr praktische Bühnenkenntnis und einen ungleich besseren Geschmack besassen. Der absolut notwendige Unterschied zwischen antiker und moderner dramatischer Darstellung war ihnen theoretisch, die Chöre ausgenommen, nicht klar. Sie glaubten, um jeden Preis der Antike genügen zu müssen. Pierre Corneille[3]) z. B., der

[1]) Waniek, Gottsched S. 99: Für Gottsched's reformatorische Thätigkeit in Rede- und Dichtkunst ergiebt sich der gleichmässig beherrschende Gedanke: Die gekünstelten Formen, weil ungeeignet für konkreten Gehalt, sind abzuschaffen; das Erste und Wesentlichste ist der Inhalt. In entgegengesetzter Richtung entwickelten sich Gottsched's Ansichten über die Bühne und das Drama. Hier trat ihm Stofffülle entgegen ohne beherrschende Form, ein Naturalismus ohne Idealität, und das alles in einer Sprache ohne Natur und Vernunft.

[2]) Ed. Devrient, Geschichte etc. II 28. — Devrient übertreibt gern und ergänzt aus der Phantasie, was ihm die Quellen nicht zuführten. Hier dürfte er gleichwohl recht haben. Wenn man alle Faktoren, die das Spiel bestimmen, in Erwägung zieht, so hält man selbst ein anderes Ergebnis nicht für möglich.

[3]) Le Theatre de P. Corneille. Lyon 1711.

unter den französischen Tragikern wohl am meisten über das Wesen des Dramas nachgedacht hat, beruft sich in den „Trois Discours du Poëme Dramatique", von denen hier besonders der erste „De l'Utilité et des Parties du Poëme Dramatique" interessirt, stets auf Aristoteles, nicht ohne Zweifel z. B. an der Echtheit des überlieferten Textes, aber ohne die Erkenntnis des notwendigen Unterschiedes zwischen antiker und moderner dramatischer Kunst. Ueber den Punkt des stummen Spiels hilft er sich mit einem Satz der ars poetica hinweg: Le Poeme est composé de deux sortes de parties. Les unes sont appellées parties de quantité ou d' extension . . . Les autres se peuvent nommer des parties integrantes . . . Ce Philosophe y en trouve six, le Sujet, les Moeurs, les Sentimens, la Diction, la Musique, et la Decoration[1]). Die Opsis des Aristoteles übersetzt er also schlechthin mit Dekoration (Scenerie, Bühnenapparat). Nun würde es schon an Aristoteles auffallen, wenn er unter Opsis nur die Bühne (und deren Einrichtungen) gedacht hätte, da doch die Schauspieler als Personen der Darstellung mit der Bühne als Ort derselben zum wenigsten von gleicher Bedeutung auch für den Griechen waren. Aristoteles sagt aber VI. 1450^{b}: ἡ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μέν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς. ἴσως γὰρ τῆς τραγῳδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν, ἔτι δὲ κυριωτέρα περὶ τὴν ἀπεργασίαν τῶν ὄψεων ἡ τοῦ σκευοποιοῦ τέχνη τῆς τῶν ποιητικῶν ἐστιν. Darnach entgingen die Schauspieler keineswegs seiner Erwägung, und Corneille hat falsch übersetzt. Allerdings bleibt auch so Aristoteles' Satz bestehen, dass die Aufführung den Dichter nicht näher angehe, und dass ein Drama ohne Aufführung seine Bedeutung habe. Indes hätte, was für Aristoteles galt, nicht für Pierre Corneille gelten müssen. In Wahrheit kam dieser ohne Rücksichtnahme auf die Bühne bei Verabfassung seiner Stücke nicht durch, und wenn er das Spiel auch nur als Begleitung dramatischer Deklamation fasste, so drängte ihn die Wirklichkeit, seiner Theorie zum Trotz, auf die Bahn zum Rechten zurück. Zudem: hätte Corneille in unserem Punkte theoretisch recht, so hätte das deutsche Drama seit Lessing sich verfehlt entwickelt; denn seit ihm gewinnt die plastische (körperliche) Beredsamkeit immer mehr Bedeutung auch für den Dramatiker.

Abgesehen von diesem falschen Prinzip des Nichtachtens mimischer Kunst seitens des Dramatikers wirkten im klassizistischen

[1]) Aristoteles. De arte poetica, c. VI 1450^{a}: ἀνάγκη οὖν πάσης τραγῳδίας μέρη εἶναι ἕξ, καθ' ὅ ποιά τις ἐστὶν ἡ τραγῳδία. ταῦτα δ' ἐστὶ μῦθος καὶ ἤθη καὶ διάνοια καὶ ὄψις καὶ λέξις καὶ μελοποιία.

Drama der Franzosen hindernd für das Spiel die Einheit des Ortes, die Einheit der Zeit und der abstrakte Charakter der tragischen Helden. Die Bühne war den Franzosen wesentlich Deklamationssaal; für die Schauspieler genügten die Regeln der Rhetorik[1]). Mit Rücksicht hierauf nimmt es gar nicht wunder, dass Pierre Corneille als Erster bevorzugten Zuschauern Raum auf der Bühne gewährte.

In unserem Betreff stellt sich sonach Corneilles Theorie als zweifelhaft dar. Die näheren Gründe erfahren wir aus Hédelins „Pratique du Theatre“[2]). Das Buch, das in mehr als einer Beziehung lehrreich für die Kritik der Irrtümer ist, die im Drama der französischen Klassizisten verkörpert sind, wird vom Verfasser auf dem Titelblatt genannt: très-necessaire à ceux qui veulent s'appliquer à la Composition des Poëmes Dramatiques, also nicht geschrieben vom Standpunkt des Dramaturgen, sondern des Dramatikers. Thatsächlich befasst es sich aber mehr mit Dramaturgie als Dramatik, mehr z. B. als Lessings Werk, das ausdrücklich Dramaturgie betitelt ist. Hédelin, Abbé d'Aubignac, kein schöpferischer Geist, aber sehr von sich überzeugt, kommt über Corneilles Grundanschauung nirgend hinaus; in der Beweisführung, die freilich zuweilen mehr als sonderbar ist, zeigt er sich, in unserem Punkte wenigstens, selbständig. Von der Ansicht Corneilles, der sich mit einem Satz des Aristoteles über alles, was Schauspiel, Mimik, Plastik des Ausdruckes heissen könnte, hinweghalf, ist er nicht beirrt. I 7 nennt er unter den Mitteln dramatischer Darstellung die Schauspieler an erster Stelle, dann les Decorateurs, les Toiles peintes, les Violons, les Spectateurs et autres semblables. Das hat indes nicht viel zu bedeuten. Ueber das Spiel bleibt er doch im Unklaren. Selbständiges stummes Spiel ist ihm vollends eine Unmöglichkeit; erklärt er doch Spielbemerkungen gewissermassen als ein residuum ignorantiae. Auf begleitendes stummes Spiel kommt er (IV 1) zu sprechen, jedoch nur flüchtig, unter dem Titel: Des Personnages ou Acteurs, ce que le Poëte y doit observer. Unter den septe observations, die er den Poeten ans Herz legt, kann nur die letzte interessiren. Um sich gut im Schauspiel auszudrücken, müsse man wissen, dass der Spieler bei seinem ersten Erscheinen im Stück in einer von den drei Stimmungen sich be-

[1]) Vgl. Pierre Corneille. Tom I, p. 8.

[2]) Hédelin, Abbé d'Aubignac. La Pratique du Theatre. Amsterdam 1715 (zuerst Paris 1657). Ins Deutsche übertragen unter dem Titel „Unterricht von Ausübung der dramatischen Dichtkunst“ v. W. L. A. v. Steinwehr. Hamburg 1737.

finden müsse: in ganz ruhiger, in sehr erregter, oder in gemässigter, mittlerer. — Die Weisheit ist nicht übermässig. Zu loben ist nur, dass Hédelin den Zusammenhang zwischen Seelenstimmung und Körpererscheinung ins Auge gefasst hat. Würde man ihn fragen können, warum er diese Unterscheidung gerade für den Auftritt und gerade den ersten gemacht hat, er würde wahrscheinlich antworten: weil auf den für den Eindruck auf den Zuschauer alles ankommt.

Gleichwohl lässt sich für Hédelins Ansicht ein realer Grund erkennen. Er liegt in der Einrichtung der französischen Bühnenstücke überhaupt und hängt mit der Einheit der Zeit und des Ortes unmittelbar zusammen. Die Helden der Franzosen brachten ihre Leidenschaften gern mit auf die Bühne; was wunder also, wenn ihr Theoretiker gerade im Auftreten das Entscheidende sah? Der thatsächliche Gewinn dieser septième remarque wie des ganzen Kapitels ist gering genug. Der Verfasser kommt fast nicht über die Aeusserlichkeiten, die noch dazu mehr den Schauspieler und Regisseur als den Dichter angehen, hinaus. Den wahren und letzten, oben bereits angedeuteten Grund spricht Hédelin im folgenden Kapitel „Le discours en general“ in dem sehr merkenswerten Satz aus: Là (au Théâtre) Parler, c'est Agir. Die Prägnanz ist unübertrefflich, und der Standpunkt der Klassizisten dem stummen Spiel gegenüber wird damit vollkommen gekennzeichnet. Bei unserer besseren Einsicht in das Wesen des Dramas möchten wir es, den Satz zu beweisen, für unmöglich erklären. Hédelin glaubte, ihn als unumstösslich beweisen zu können: er bewies ihn mit dem Gegenteil. „A considerer la Tragédie dans sa nature et à la rigueur . . . on peut dire qu'elle est tellement attachée aux actions qu'il ne semble pas que les discours soient de ses appartenances. Ce Poëme est nommé Drama, c'est à dire, Action, et non pas Récit; Ceux qui le representent se nomment Acteurs, et non pas Orateurs; Ceux-là même qui s'y trouvent presens s'appellent Spectateurs, ou Regardans, et non pas Auditeurs; Enfin le Lieu qui sert à ses Representations, est dit Theatre, et non pas Auditoire . . . Er zieht einen Satz aus Donatus (in Hecyr. Terent.) herbei, eignet sich ihn förmlich an: Ideo Theatrum, ideo Spectatores, ideo Actores, quia maior pars in gestu est quam in verbis — aber im Nu dreht er die Wahrheit unter den Tisch und fährt fort: En un mot, les discours ne sont au Theatre que les accessoires de l'Action, quoi que toute la Tragédie, dans la Representation ne consiste qu'en discours. Es ist unerfindlich, wie Hédelin zu dieser Schlussfolgerung kommen konnte.

Richtig hätte er folgern müssen: Da auf dem Theater eine Handlung von lebendigen Personen unter Benützung eines scenischen Apparates vorgeführt wird, muss der dramatische Dichter trachten, neben dem wörtlichen Ausdruck den plastischen zu verwenden. So hätte er schliessen können, ohne seinem Prinzip der indirekten, reflexiven Darstellung untreu zu werden. Er aber trieb den Unverstand auf die Spitze: Dass etwas geschehe, hatte für ihn nur insofern Bedeutung, als es Anlass zum Reden gab: Il (le Poëte) suppose beaucoup de choses afin qu'elles servent de matiere à d'agréables narrations; il cherche tous les moiens pour faire parler l'amour, la haine, la douleur, la joie, et le reste des passions humaines . . . Liebe, Hass, Leid und Freude nur sprechen, ist im Drama stets gefährlich; denn es führt zur Aeusserlichkeit. Das Empfinden muss unzweifelhaft das Erste, der Ausdruck das Zweite sein; dann steht zu hoffen, dass auch das Spiel zu der ihm gebührenden Wirkung herangezogen werde. Von Hédelins Grundsatz aber versteht es sich, dass er echtes stummes Spiel im Keim ersticken und das begleitende auf ein Weniges beschränken musste.

Noch erstaunlicher ist, was Hédelin über die Komödie sagt: La Comédie, dont les Personnages sont tous gens du commun, agissant avec peu de gravité et peu capables des beaux sentimens, est beaucoup plus dans les actions, que dans les discours . . . und trotzdem: Ce n'est pas que la Comédie ne soit toute dans le discours, aussi bien que la Tragedie! — Aus Scaliger[1]) mag Hédelin den Satz gekannt haben: Saltans est quasi tacita locutio, und er mag sich verpflichtet gefühlt haben, ihn mit seiner Theorie in Einklang zu bringen; galt er doch von der alten Komödie! Scaliger sagt von der Dreiteilung der Darstellung alter Komödien: Personae tres: Agens, Saltans, Modulans . . . Agens quidem potior quam Saltans: est enim vice Poëtae scribentis loquens. Saltans est quasi tacita locutio, quippe effectio rerum per corporis motus, status, figuras . . . Die Dreiteilung lag immer schon abseits vom eigentlichen Zweck der Komödie; es brauchte aber lange, bis man sie verstand und zu würdigen wusste. Der Abt Du Bos war wohl der Erste, der dieser Thatsache zu Leibe ging, in seinen „Reflexions critiques sur la Poesie et sur la Peinture", 1719. Trotzdem hätte Hédelin durch den wohlbekannten Thatbestand die Spur zur Wahrheit finden können: dass nämlich, für ihn in der Komödie wenigstens, keineswegs alles gesprochen werden müsse.

[1]) Julii Caesaris Scaligeri poetices libri septem. Lyon 1561. Lib. I, cap. XIII.

Doch, für ihn stand einmal fest, dass im Drama nichts als gesprochen werden dürfe, und somit musste sich der gesunde Verstand seiner Rechte begeben. Das stumme Spiel blieb ihm eine quantité negligeable. Immer wieder verfällt er auf die Rede als einziges Ausdrucksmittel, selbst da, wo er sich nach Hilfsmitteln gerade der Rede umsieht, also da, wo wir erwarteten, er müsste auf die Geberden verfallen. Er verfällt auf — die Redefiguren. „Ce sont elles qui donnent de la grace aux Narrations, de la probabilité aux moindres Raisonnemens, de la force aux Passions, et du relief à toutes les choses[1]) . . . Also, um den dramatischen Ausdruck plastisch, sinnenfällig, überzeugend zu machen, ruft er die Figuren zu Hilfe, um den Gedanken Körper zu geben, multiplizirt er die Phrase; denn: Si la Poësie est l'Empire des Figures, le Theatre en est le Thrône. — Spielbemerkungen sind ihm etwas ganz Ueberflüssiges. Sie bringen, meint er, subjektive Prosa in die objektiven Verse; die Alten hätten ja auch keine geschrieben; Aufgabe des dramatischen Dichters sei es, die Personen mit solcher Kunst sprechen zu lassen, dass alles, le nom, la qualité, les habits, l'equipage, les gestes . . . aus dem Text sich offenbare. Früher hätte man ja wohl solche Bemerkungen geschrieben, par exemple: Ici paroît un Temple ouvert; ici ce découvre un Palais orné de diverses colonnes et superbement bâti. Ici les Acteurs se doivent asseoir en tel ordre. Ici cet Amant passioné baise la maine à sa Maîtresse. Ici le Roi parle à l'oreille de son Confident. Ici le Prince sort en colere[2]) — aber das seien Ueberbleibsel einer überwundenen falschen Richtung. — Wir wissen, dass sich der Wert des Spiels in einem Stück nicht nach der Fülle der Spielbemerkungen bemisst; manche unserer modernen Dramen müssten sonst Meisterwerke von unerhörtem Werte sein. Wir wissen aber auch, dass an gewissen Stellen des modernen Bühnenstückes Anweisungen für die Aufführung und teilweise sogar den Leser unentbehrlich sind, und wir wissen endlich, dass Hédelin ihnen nur darum so abhold war, weil er sich über das Spiel als solches täuschte. Was die von ihm gebrachten Bemerkungen betrifft, so zeigen sie, obwohl zum Teil wertlos, zum Teil von geringem Wert, dass die dramatische Kunst vor Hédelin und Corneille sich nicht absolut der gedeihlichen Entwicklung des Spiels verschlossen hatte und dass es der neuen Kunst vorbehalten war, die bescheidenen Ansätze wieder zu ersticken. —

[1]) IV 7, p. 311.
[2]) I 8, p. 48.

Theorie und Praxis bei Gottsched.

(Tragödie.)

Nachdem die Grundsätze der französischen Klassizisten in dieser Weise festgelegt waren, musste sich das stumme Spiel die unwürdige Stellung Jahrzehnte hindurch gefallen lassen. J. B. Racine stellte grundlegende Betrachtungen über das Drama überhaupt nicht an. Die „Examens", die er seinen Stücken beidrucken liess, erwähnen nichts, was man auf unsern Gegenstand beziehen könnte. Molière hielt sich in der Praxis nicht gerade streng an die Theorie des Bühnenspiels seiner Kollegen von der Tragödie, und es war ihm, zufolge seiner Bühnengewandtheit, seiner Natürlichkeit und seiner Erfahrungen als ausübender Künstler gegönnt, manches Herrliche auch in diesem Punkt hervorzubringen; grundsätzlich Wandel zu schaffen, blieb aber Diderot vorbehalten, der dann aber auch mit der leidenschaftlichen Energie des bewussten Reformators gerade auf diesen Mangel des französischen Dramas hinwies, selbst produktiv auftrat und dem stummen Spiel Gesetze gab. Er in Verbindung mit Shakespeare war es auch, der in Deutschland durch Lessing endlich Wandel schuf, so dass dieses, nachdem es zuerst die Finsternis aus Frankreich bezogen hatte, schliesslich auch das Licht dorther bezog.

Vorerst freilich stand das stumme Spiel in Deutschland unter dem Zeichen Corneilles und Hédelins; denn in der Praxis stimmte Gottsched ganz mit diesen überein, wenn schon seine Theorie nicht unwesentlich von ihnen abwich. Gottsched verfiel in dieser Beziehung dem Los aller unfruchtbaren Naturen: er wollte theoretisch mehr als er praktisch leisten konnte. Sein „Cato" kann epochemachend nur insofern genannt werden, als er darin, 94 Jahre nach dem ersten Erscheinen des „Cid" in Frankreich, die Grundsätze der französischen Klassizisten für Deutschland proklamirte. Von Interesse ist und nicht ohne Ironie sieht sich die Thatsache an, dass sich in dieses erste Produkt klassizistischer Observanz mit seinen starren Formen der Deklamation ein Tropfen englischen Oeles mischte.

Gottsched's Cato ist nur zum kleinsten Teil Eigentum des Verfassers; die vier ersten Akte gehören der Hauptsache nach Deschamps' „Cato d'Utique" 1715, der letzte Akt gehört Addisons „Cato" (1713) an. Deschamps war ein mittelmässiger, Addison kein bedeutender Dramatiker; der erste war Klassizist, der zweite von den Klassizisten abhängig. Trotzdem giebt das Spiel im

5. Akt von Gottscheds Cato ein merklich anderes Bild als jenes der übrigen Akte. Während nämlich die wenigen und ganz kurzen Bemerkungen dieser belanglos für den Fortgang des Stückes sind, greift mit Beginn des 5. Aktes das Spiel nicht unwirksam in den Gang der Handlung ein. Zu Anfang desselben steht bemerkt: „Cato allein, der in tiefen Gedanken sitzt, und ein Buch in Händen hat. Es liegt ein blosser Degen auf dem Tische, und an der Seite steht ein Ruhebette." Es ist nichts Ausserordentliches, was Gottsched-Addison da sagt, und doch sind die Worte von symptomatischer Bedeutung. Dass Cato „in tiefen Gedanken sitzt", sagt etwas, und er bräuchte uns, wenn er nur gut spielte, nicht erst in einem langen Monolog zu sagen, dass er sich mit schweren Gedanken trage; sodann gewinnen die Worte, die die Scene betreffen, erhöhte Bedeutung, wenn wir bedenken, dass die Klassizisten die Bühne eigentlich nur als leeren Raum kannten, sie wenigstens nicht in lebendige Beziehung zum dramatischen Vorgang zu bringen wussten, dass uns also hier zum ersten Mal die Bühne in zweckmässiger, wenn auch bescheidener Weise ausgestattet erscheint, eine Thatsache, die für das Spiel von Wichtigkeit ist, da die örtliche Zurüstung der Bühne demselben Halt gewährt und in gewissem Sinn Charakter gibt. Es ist wohl kein Zufall, dass diese Stelle dem Englischen entstammt; sie mutet an, wie eine Nachwirkung shakespearescher Kunst, wenn auch gleich beigefügt werden muss, dass ihre Fortsetzung abfällt. Nach dem Monolog heisst es: Er legt sich auf den Arm, um zu schlafen. — Porcius erscheint — der Verfasser sagt nicht wie. Er erscheint wohl ängstlich lauschend; bis zur Bemerkung „ergreift den Degen" muss er das Wesentliche schon ausgedrückt haben, die aufsteigende Angst, der Vater könne mit diesem Schwert den Tod sich zu geben vorhaben. Die Worte: „Cato will ihn (den Degen) behalten", deuten darauf hin, dass Vater und Sohn um ihn ringen, bis letzterer ihn losgibt. Porcius Worte:

„Sieh mich so hart nicht an, ich will viel lieber sterben,
Als ungehorsam sein und deinen Zorn erwerben"

beeinträchtigen wesentlich die Wirkung des Spieles. Man möchte annehmen, Porcius liesse sich durch das Benehmen seines Vaters thatsächlich von der vorher bezeichneten Vermutung abbringen, da er doch sonst als edler Sohn und zumal als Catos Sohn um keinen Preis vom Ringen um das Schwert abstehen dürfte. Sodann gewänne auch Catos Spiel am Schluss der (2.) Scene andere Bedeutung. Gottsched bemerkt: Cato legt sich auf das Bette, um zu

schlafen, und der innere Vorhang fällt zu. -- Der tragischen Situation zufolge sollte das Niederlegen nur eine Finte Catos sein: der Verfasser lässt aber Cato allen Ernstes schlafen. V 3 erscheint Porcius und sagt zu seiner Schwester:

> Ach, Schwester Porcia, ich hoffe noch zur Zeit . . .
> Er hat den Augenblick sich nur zur Ruh begeben . . .

und Phokas berichtet V 5:

> Wie sanft, wie süsse schläft ein tugendhafter Mann . . .
> Ich kam und habe selbst den Cato liegen sehen . . .
> Ich sah ihn, Porcia, gemächlich hingestreckt . . .

Um Cato recht heroisch zu schildern, lässt Gottsched-Addison ihn unmittelbar vor dem Tode schlafen. Unter der Voraussetzung, dass Cato sich nur zum Schein hingelegt hätte, könnte sein Spiel im Zusammenhalt mit dem Porcias und der Phönice (im 4. Auftr.) etwas wie Stimmung und tragische Ironie zum Ausdruck bringen. Der Verfasser dürfte nur die Zuschauer in der Meinung belassen, Cato schlafe nicht, sondern gehe im Innenraum daran, sich zu töten, so wirkte der Porcia und Phönice Benehmen anders und tiefer, als es so kann. Porcia sagt:

> Phönice, nicht so laut, wir sind ihm gar zu nah,
> Er schläft ein wenig, still! wir möchten ihn sonst stören.

Der bessere Teil der Scene liegt hier jedenfalls im Spiel: der Text hebt aber seine Wirkung auf. Doch gilt der Tadel in erster Linie Addison, und Gottsched nur insofern, als er die Szene nicht geändert hat, sondern wie Addison die Situation mit einem brutalen Schlag ändert. Cato ersticht sich sozusagen im Aufwachen, gänzlich unvermittelt, hinter der Scene. Bis zu Lessings Miss Sara Sampson musste ja jede tragische Person hinter der Scene sterben, und Cato folgt diesem Brauch. Indes tritt doch das Streben hervor, die Folgen seines Mordes unmittelbar zu zeigen, und das ist schon einiger Gewinn für das Spiel. Der Vorgang ist dieser: Man hört einen Tumult drinnen . . . Porcius läuft hinaus . . . Man hört ein neues Gepolter . . . Porcius kommt eilend wieder:

> Ach, Schwester Porcia! O Anblick voller Not!
> Was wir bisher besorgt, das ist nunmehr geschehen!
> Er hat sich selbst entleibt!

Ohne ein Wort fällt Porcia in Ohnmacht und Phönice hält sie. Hier würde das Stück eindrucksvoll schliessen. Bei Gottsched wird Cato hervorgetragen und er spricht: im Englischen 10

Zeilen, im Deutschen 19 von Deschamps entlehnte Zeilen mehr. So kommt neuerdings Widerspruch in die Situation, und wenn-schon Cato erklärt, das Reden falle ihm schwer, so macht uns die Dauer seiner Rede wieder zweifeln· daran, und wenn er das Schwinden der Besinnung, man möchte sagen, bei klarer Besinnung konstatiert, so strafen eben wieder die Worte das Spiel Lügen:

Ihr Freunde, seht mich sterben.
Ihr seufzet? thut es nicht. Beweinet Roms Verderben.

Jedenfalls verdient das Spiel dieses 5. Aktes den Vorzug vor dem Text und der 5. Akt den Vorzug vor den übrigen vieren. Allerdings hat jener vor diesen „die That" voraus und ist somit zur Entfaltung des stummen Spiels besonders geeignet; es ist aber auch unverkennbar, dass in ihm ein anderes Element lebt, das letzten Endes das germanische im Gegensatz zum romanischen der anderen genannt werden muss; und dass dieses in Gottscheds Cato sich eingefunden hat, das ist die Ironie daran. Gottsched hat nur insoweit ein Verdienst daran, als er den Akt statt aus Deschamps, aus Addison abschrieb. — Für sich und seine Kunst des stummen Spiels hat Gottsched so viel wie nichts daraus gelernt. Das zeigen seine angeblich selbständigen Stücke „Die parisische Bluthochzeit" und „Agis. König zu Sparta".[1]) Es ist das Höchste in unserem Stück, wenn König Karl den eintretenden verwundeten Admiral Coligny „mit angenommener Betrübnis umarmt und ihm einen Sessel zeigt, wo er sich niederlassen soll" (II 3).

Diesen Thatsachen gegenüber schmilzt die Bedeutung, die man Gottsched's theoretischen Ausführungen über das dramatische Spiel in seinem „Versuch einer kritischen Dichtkunst" (Leipzig 1730) zuzugestehen etwa geneigt ist, bedenklich zusammen. An die Spitze der Ausführungen lässt sich ein Satz stellen, der vorbildlich für alle Dramatiker sein könnte, wenn Gottsched ihn nur selbst praktisch erschöpft hätte. „Die beste allgemeine Regel, die man hier geben kann", sagt er (Tl. 2 Kap. 10, S. 580) „ist die Natur eines jeden Affekts im gemeinen Leben zu beobachten, und dieselben aufs genaueste nachzuahmen." Die Natur als Lehrmeisterin menschlicher Leidenschaften ist uns bisher noch nicht begegnet. Was dieser Satz für das stumme Spiel Gutes hätte stiften können! Aber noch mehr! Gottsched sagt weiter: „Nun findet man aber, dass auch die führnehmsten Standespersonen zwar ihrer Würde gemäss denken und

[1]) Beide Stücke s. in Gottsched's deutscher Schaubühne, 6. T v. J. 1750.

sprechen, so lange sie ruhiges Gemütes sind. Sobald sie aber der Affekt übermeistert, vergessen sie ihres hohen Standes fast, und werden wie andre Menschen.“ Der Satz klingt wie ein Durchbruch zur Wahrheit tragischer Charaktere. Wiederum möchte man Grosses für das Spiel daraus erwarten. Die notwendige Vornehmheit der „Standespersonen“ — und nur um solche konnte es sich in der Tragödie handeln — war seit Opitz eines der Haupthindernisse natürlicher Charakterentwicklung und charakteristischen stummen Spiels — und trotzdem die Unfruchtbarkeit der gottschedischen Trauerspiele in diesem wie in jedem andern Punkt! — Ueber die Aufführung bemerkt Gottsched (S. 583): Endlich kommt der Vortrag selbst, das ist die Aussprache und die Geberden der spielenden Personen. Hierauf kommt in der Vorstellung eines Trauer-Spieles fast alles an. — So sehr dieser Fortschritt von Hédelin zu Gottsched zu loben ist, so sehr ist es zu bedauern, dass dieser letztere die Geberde nur beim Schauspieler gelten lässt. Gottsched könnte ebenso gut wie von der Vorstellung durch den Schauspieler von einem Vorstellen durch den Dramatiker, nämlich während der Produktion, sprechen, welches Vorstellen der Vorstellung vorausgeht und sie bedingt. So, wie er den Satz hinstellt, hört man den schlechten Dramatiker sich mit den guten Schauspielern trösten, beiläufig der Fall, in dem er sich stets befand. Remond de St. Albine, dessen „Schauspieler“ Lessing in der theatralischen Bibliothek auszugsweise übersetzte, war hierin mit Gottsched derselben Meinung. Nach Erkenntnis dieser Umstände lässt es uns gleichgiltig, dass Gottsched vom Schauspieler ausdrücklich psychische Wahrheit fordert: Hierin steckt hauptsächlich die Regel: ein guter Comödiante müsse dasjenige erst bey sich zu empfinden bemüht seyn, was er vorzutragen willens ist: welches in der That das beste Mittel ist, eine lebhaffte Aussprache und Stellung zu erlangen. Wir fragen: warum nur immer der Schauspieler? warum nicht auch, warum nicht zuerst der Dichter? Gottsched gleicht da den „heilvergessnen Predigern“, die nur immer anderen „den steilen Dornenweg zum Himmel weisen.“ Lessing, der mit sich selbst am strengsten war, verlangte bezw. riet, da die Empfindung doch immer das streitigste unter den Talenten eines Schauspielers sei, diesem, es zunächst mit der äussern Erscheinung der Leidenschaft zu versuchen, um diese so gewissermassen in sich zu zwingen[1]) — dem Dichter machte er nirgend ein derartiges

[1]) Lessing's Hamburgische Dramaturgie, 3. Stück, 6. Abs.

Zugeständnis. Darnach zeigt sich am Beispiel des dramatischen Spiels bei Gottsched, dass es nicht so wohl auf die Regel, als darauf ankomme, wie weit diese verwirklicht werde[1]). — An der Einheit des Ortes, die das Spiel immer gehemmt hat, hält Gottsched natürlich fest. Unbeschadet seines gegenteiligen Beispiels im 5. Akt des sterbenden Cato sagt er, der Ort gehe den Poeten nicht weiter an, als in soweit er sage, wo der Schauplatz sei, wornach sich dann der Theater-Meister zu richten habe. Von der Kleidung begreift er, dass es ein Gebot historischer Treue sei, sie nach Zeitalter und Volk zu wählen; jedoch, dass sie dem Spiel oder dem Dialog manche charakteristische Wendung, die der Dichter vorsehen könnte, zu geben vermag, bemerkt er nicht.

Joh. El. Schlegel.

Unter Gottsched's Mitarbeitern auf dem Gebiet der Tragödie hat nur einer Bedeutung erlangt: J. E. Schlegel[2]). Dieser, als der grössere Geist und als wirklicher Dichter, suchte der Sache in jeder Beziehung selbst auf den Grund zu kommen. Er stellte umfangreiche, gründliche Untersuchungen über das Drama an: beschäftigte sich als Erster mit Shakespeare; ging, im Gegensatz zu Gottsched, wirklich auf die Antike zurück. So kam er in manchen Fragen über seinen Meister hinaus, blieb in andern hinter ihm zurück; in Sachen des stummen Spiels blieb er als Theoretiker gänzlich unfruchtbar. Das Wenige, das sich faktisch in seinen Tragödien findet, muss allein seiner besseren Begabung zugeschrieben werden.

J. E. Schlegel kennt wie Hédelin nur ein dramatisches und dramaturgisches Mittel: das Wort. In seinem Aufsatz „Von der Nachahmung“ sagt er: (Absch. I § 2): Die Nachahmung der Dichtkunst ist entweder dramatisch, das ist, sie besteht in nachgeahmten Reden, oder historisch, das ist, sie erzählt oder beschreibt. — Zudem erscheint in seiner Theorie die Abstraktion auf die Spitze getrieben. Schlegel ist ein ausgesprochener Gegner aller Teilerschei-

[1]) Ueber diese wichtigsten Sätze kam Gottsched in den weiteren Ausgaben seiner Dichtkunst v. 1737, 1742 und 1751 nicht hinweg.

[2]) J. E. Schlegel's Werke, hrsg. v. J. H. Schlegel. 5 Tle. 1761—1770. 1. Bd. Tragödien, 2. Bd. Komödien, 3. Bd. Dramaturgische Schriften. — Letztere mit gründlicher Einleitung hrsg. v. Antoniewicz in den Litt. Denkmalen des 18./19. Jahrh. Bd. 26.

nungen einer dramatischen Idee oder eines Hauptcharakterzuges. § 20 sagt er: Das Trauerspiel ahmt die Begriffe nach, welche der grösste Teil der Leute, auch derer, die geübten Verstandes sind, von grossen Herren, besonders aber von verstorbenen Helden hat. — Infolge dessen finden wir in der ausgedehnten Abhandlung „Von der Würde und Majestät des Ausdrucks im Trauerspiele" nichts über das Spiel tragischer Helden auf der Bühne; denn unter „Ausdruck im Trauerspiele" versteht er ganz nur Gedanken und Worte. Man möchte glauben, er müsse darauf verfallen, dass ein vornehmer Herr oder ein verstorbener Held seine Würde und Majestät auch durch seine Erscheinung und sein Benehmen bekunde: allein, da sein Denken unter falschem Zwange steht, rückt, was ihm nahe wäre, in absolute Ferne. Diese Sätze sind jedoch, wie schon angedeutet, Ausfluss einer falschen Grundansicht. Schlegel will einen abstrakten Helden, ja, er fordert ihn. Die menschliche Natur ist ihm nicht Lehrmeisterin um alles, die Menschen im Drama sind ihm andere als im Leben. „Die Natur zeigt uns den Heuchler, den Eifersüchtigen, den Spieler, den Menschenfeind nicht in demselben Licht, wie das Theater. Denn auf diesem ist ihr Charakter ganz einfach, ohne Vermischung anderer Tugenden und Laster" (Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters S. 272 d. III. Tls.) Wenn er also schon von Lustspielcharakteren fordert, dass sie personifizierte Eigenschaften seien, um wie viel mehr von verstorbenen tragischen Helden! Absonderung aus dem Milieu und Trennung des einen Charakterzuges von seiner habituellen Erscheinung sind ihm geradezu Voraussetzungen der Dramatisirung. So tadelt er an Shakespeares Julius Cäsar, dass „Brutus den Lucius eine Lampe in seine Studierstube setzen, und hernach ihn in den Kalender sehen heisst"; das seien „kalte Scenen", und die Natur diene nicht zur Entschuldigung, wenn man grossen Herren schlechte Redensarten (und, wie man beifügen darf, so kleine habituelle Züge) beibelasse (Vergleichung Shakespeares und Andreas Gryphius S. 60). Es begreift sich, dass hiedurch dem Spiel ein gut Teil Lebensluft entzogen wird. Schlegel steht in dieser Beziehung in direktem Gegensatz zu den modernen Dramatikern, die, ebenso einseitig als er, in der Fülle solcher kleiner Züge den Charakter sehen und dem dramatischen Spiel ein ebenso breites als tiefes Mosaikbild zum Muster geben.

Bei unserem Dichter darf man nicht vergessen, dass er derselbe Schlegel ist, der erkannt hat, dass die Schauspiele der Engländer „mehr Nachahmungen der Personen, als Nachahmung einer

gewissen Handlung“ seien (mit besonderer Beziehung auf Shakespeares historische Stücke im „Vergleich Shakespeares und Andreas Gryphs“ S. 43). Man möchte glauben, er habe zugleich gesehen, um wie viel lebendiger und lebenswahrer Shakespeares Personen dieser Thatsache zufolge seien; dem ist nicht so. Nach Schlegel soll der Dramatiker absehen von allem, was nicht Eigenschaft ist, und im historischen Stück lieber den Helden konstruiren als ihn mit den vielen kleinen Zügen und Eigenheiten aus der Ueberlieferung nehmen (w. v. S. 49). Gryphius' Leo Armenius gilt ihm in dieser Beziehung mehr als Shakespeares Julius Cäsar.

Daraus begreift es sich, warum Schlegel in der Praxis im Spiel unfruchtbar war; er übersetzte seine Theoreme unfehlbar in die That, und da es bei ihm feststand, dass ein Hermann nur tapfer, eine Dido nur liebend sein müsse, ja dass jener recht eigentlich „Die Tapferkeit“, diese „Die Liebe“ darstelle, so lässt sich von vorneherein für unsern Gegenstand nichts von Schlegel erwarten. Wenn sich trotzdem ab und zu ein trefflicher Zug — zunächst in seinen Tragödien — findet, so ist dieser gewissermassen gegen Schlegel's Willen von seiner besseren Begabung eingeführt. Corneille, Racine und Voltaire war es ja ebenso ergangen; sie wie Schlegel waren bessere Dichter als Dramatiker, d. h. ihre dramatische Kraft hätte einer besseren und grösseren dramatischen Kunst genügen können. So hat ihnen auch im Spiel die dichterische Intuition manches auf die Hand gelegt, was ihr Verstand nicht gefunden hat. Unter dem Zwang innerer Anschauung hat auch El. Schlegel manches Plastische, Charakteristische hervorgebracht, nur dass er sich meist selbst im Lichte stand. Unwillkürlich verfällt er in „Canut“ (II 1) darauf, ein wallendes Rot der Wangen und einen schüchternen Blick der Augen, kurz die stumme Erscheinung einer angeblich schuldbewussten Frau für vielsagend zu erklären:

> Doch sage, Godewin, wie hat sie dich empfangen?
> Stieg ihr kein wallend Rot auf die beschämten Wangen?
> Vermied nicht deinen Blick ihr schüchternes Gesicht?

frägt der König mit bezug auf seine Schwester, die Ulfo, den Uebelthäter und Empörer, liebt. Nach 6 Versen erscheint Estrithe selbst vor ihm. Nun müsste es sich im Benehmen zeigen, wie es in ihrem Innern bestellt ist. Schlegel sagt von ihrem Erscheinen gar nichts. Estrithe beginnt nur:

> Mein König, deine Huld, die du mir wiedergibst,
> Beschämt mich, da sie mir bezeigt, wie du mich liebst.

Ob sie ihrem Bruder zu Füssen fällt oder ihm die Hand küsst, erfahren wir nicht. — Zwischen Godewin und Estrithe kommt es II 3 zu einer lebhaften Aussprache: Canut ist mit einer zweideutigen Wendung auf Ulfo fort; Estrithe:

O Himmel! lässt er mich in Angst und zweifelsvoll?

sie dringt auf Godewin, der gleichfalls fort will, ein:

Verzieh doch, Godewin, sprich, was ich denken soll.
Erkläre, was Canut vom Ulfo mir gesaget . . .

sie wird drohend:

Verräter! du hast ihn wohl mehr als ich verklaget!

In vier Zeilen drei Gefühle, jedes eine eigene Bewegung heischend — aber nichts deutet darauf hin, dass der Dichter sie für wichtig hielt. — Wie lebendig-plastisch Schlegel seine Helden oder Heldinnen sieht, dafür bietet der Text manches Beispiel. Hermann in „Herrmann“ I 1:

Aus diesem Augenpaar blitzt auch noch eine Glut,
Die Feinde schrecken kann, und die der Römer scheuet.
Auch hier ist noch ein Arm, der Hieb und Wunden dräuet!

Thusnelda ebd. III 4 zu Hermann:

Ach! werd ich wohl beglückt mich deiner Wunden freun?
Und wenn sich Blut und Schweiss auf deiner Stirne mischen.
Vom edlen Angesicht die tapfern Tropfen wischen?

Collatin („Lucretia“ IV 5) von Tarquin:

Wenn er ernsthaft ist, denkt er auf einen Frevel, und wenn er lachet, hat er ihn ausgeführt. — Sextus (ebd. I 1) zu Lucius: Siehst du die Schwester der Lucretia? Siehst du nicht in ihrem Angesichte ihren Zorn und ihre Betrübnis? Jetzt, Lucius, lass mich triumphiren! Dido („Dido“ IV 4) von der Erscheinung des Aeneas:

Ich sehe die Gestalt des sonst geliebten Gatten!
Ich sehe seinen Mund, und sein so schönes Haar!
Ich sehe seine Stirn, und dieses Augenpaar!
Ich seh die Wunde noch, die ihn von mir getrennet!

Dieselbe (II 4) zu Aeneas selbst:

Dann würde noch mein Geist auf seiner Flucht ergötzt,
Wenn eben das Gewehr, das deine Brust verletzt,
Auch ihn (Hiarbas), von Rache satt, von seinem Körper trennte:
Wenn ich auf deinen Leib noch sterbend fallen könnte.
Wie freudig würde dann mein trübes Auge sehn,
Wie dir der Geist entflöh, da dir dein Recht geschehn!
O Anblick! wenn sodann mit meines Blutes Strömen
Die Ströme deines Bluts sich zu vermischen kämen.

Endlich Cassandra („Die Trojanerinnen“ II 2) in der Weissagung:

Sieh, wie dort in der See der kühne Lästrer schwimmt,
Und nun ein schwaches Brett zu seinem Gotte nimmt,
Und noch die Zunge braucht und lästert . . .
Sieh, wie des Glückes Zorn Ulyssens Lauf verwirrt,
Der seine Grenzen sucht, und stets im Elend irrt.

Die Situationen sind allerdings zum guten Teil fiktiv; allein es ist doch sonderbar, dass Schlegel wie Gryphius im Wort so plastisch sein kann, ohne den Wert der Bewegung auf der Bühne selbst einzusehen; denn nur ganz selten verdichtet sich bei ihm die Vorstellung thatsächlich zur Geberde, wie in „Herrmann“ I 4, wo Flavius dem aus Varus' Zelt herbeigeeilten Marcus während der Umarmung zuruft:

Vom Varus? Werter! — Nein! Steh an, mich zu umfassen;
Ich bin vielleicht dein Feind, und schuldig, dich zu hassen —

und sich offenbar der Umarmung entzieht; — und ebd. V 1, wo Flavius mit den Worten zu Segest tritt:

Noch immer irrest du hier mit gelass'nem Tritte.
Wie lange willst du noch, dass ich vergebens bitte?
So oft sich nur dein Fuss ein wenig seitswärts lenkt,
So glaub' ich, dass dein Herz an deine Bürger denkt . . .

Der Abtrünnling Segest gedankenvoll im Wald auf- und niedergehend, während in der Ferne der Kampf der Entscheidung tobt, scheinbar gelassen, aber doch nicht sicher, gibt ein Bild, das einer besseren Behandlung wert wäre. Schlegel bemerkt zur Scene nichts, was Spiel bedeutete; man möchte ihr nachträglich geben, was ihr gebührte. Schlegel schrieb überhaupt keine Spielbemerkungen; er war hierin ein grösserer Pedant als Gottsched. So kommen zahlreiche Scenen um ihr Spiel und zahlreiche Auftritte und Abgänge um ihr Charakteristikum. Zuweilen ist die Situation so klar, dass man die Anweisungen einfügen kann, wie in „Herrmann“ I 2: Hermann ist fort; er werde die Römer vernichten. Sigmar steht abseits, nachdenklich; Flavius, weil in Thusnelda verliebt, von Segest den Römern genähert, aber innerlich deutsch und treu:

Mein Vater, es wird spät.
Wie kömmt's, dass man noch nicht in Varus Lager geht?

Der Alte fährt auf, geht forschend auf ihn los:

Bist du ein Deutscher?

Flavius weicht zurück:

Wie? mein Vater, kannst du fragen?

Häufig ruft Schlegel das Benehmen an den Personen an: Wie lässt, o Flavius ... (Herrmann I 4); Dein Auge ... (ebd. II 3); Ihr Fürsten, euer Blick sagt ... (ebd. II 6); Segest, du siehst den Kampf der zweifelhaften Seele ... (ebd. III 1); Dein Auge, das nicht thränt ... (ebd. V 2); Spart mir ... der Sieger Blick und Stolz (ebd. V 3); Prinzessin, zwar du scheinst mich ungern zu erblicken ... (Canut I 3); Du zürnest ... (ebd. III 2); O Himmel, welcher Stolz blickt noch aus seinen Schritten ... (ebd. V 1).

Auf die Spielbemerkungen kommt es, wie schon oft betont, nicht an. Schlegel's Dramen könnten ohne sie voll lebendiger Mimik sein, wie es die Dramen z. B. eines Sophokles in anderer Weise thatsächlich sind. Doch muss immer beachtet werden, dass Schlegel in seiner grundsätzlichen Nichtbeachtung des Spiels sich vielfach selbst behindert hat. Seine Dramen wurden gespielt und die Schauspieler jener Zeit konnten, der echt dramatischen Begabung des Dichters zufolge, manchen charakteristischen Zug einfügen, von dem es dann dahingestellt sein mag, ob Schlegel ihn zuerst gesehen und nur nicht geschrieben hat. Sicher ist, dass seine Kenntnis Shakespeares nicht zur Erkenntnis von dessen reifen Kunstmitteln gediehen ist. Am Spiel desselben ging er achtlos vorbei, und so gesellt sich zur Freude an seinem Talent das Bedauern über dessen einseitige Bethätigung, die auf Kosten vorzüglich des stummen Spiels geschah.

Komödie bei Gottsched, Schlegel und Frau Gottsched.

Was sodann unseren Gegenstand in den **Komödien** der Gottsched'schen Aera betrifft, so wurde bereits bemerkt, dass derselbe theoretisch nicht so sehr eingeengt war als in der Tragödie. Molière, der hier zunächst in Betracht kommt, stand ja wohl auch unter dem Einfluss seines antikisirenden Zeitalters; allein ihm kam es nicht sowohl auf die eingebildete Gleichheit mit der Antike als auf die Wahrheit an. Die Figuren seiner Stücke, aus dem Italienischen oder Spanischen entlehnt, waren nicht viel mehr als der Raum, innerhalb dessen er seinen Witz, seine Erfahrung und namentlich seine Kunst in der Nachahmung lebendiger Wirklichkeit bethätigte. Molière war ein Genie in der Beobachtung menschlicher Schwächen und deren ironisirender Darstellung, und es hätte seltsam zugehen müssen, wenn sich diese beiden nicht auch auf das äussere Gebahren der komischen Helden erstreckt hätten.

Molière war zudem selbst Schauspieler. Von seinem Mienenspiel erzählt man, dass es allein die Zuschauer zu unbegrenzter Heiterkeit vermocht habe. Er musste also wissen, welche Bedeutung die Mimik für das Gelingen eines Stückes auf der Bühne habe, und da er Schauspieler und Dichter in einer Person war, konnte er die Darstellung von Anfang an ins Auge fassen. Molière ging in der Komik der Geberden soweit, als seine Zeit überhaupt gestattete; ja, noch weiter; er durfte aber auch weiter als jeder gehen, weil ihm der nötige Humor zur Verfügung stand. Für Molière war auch die Bühne nicht mehr schlechterdings leer. Er nahm z. B. keinen Anstand, einen Ehemann unter einem Tisch zu verstecken und auf diese Situation eine prächtige Scene zu gründen, oder Scapin mit einem Sack auf die Bühne zu schicken, obwohl ihn seine Zeit in diesen Dingen gerne missverstand, wie aus Boileau's Vers erhellt:

> Dans ce sac ridicul où Scapin s'enveloppe,
> Je ne reconnais plus l'Auteur du Misanthrope.

Molière hatte vor allem komische Charaktere. Charakter und Benehmen verhalten sich bei ihm wie Ursache und Wirkung. Er konnte des Harlekins entbehren. Das komische Spiel war somit bei ihm auf eine andere Basis gestellt, und wir dürfen uns nicht wundern, wenn Gottsched in Konsequenz dieser Thatsache sich zunächst und zumeist gegen Harlekin empörte; denn auch die übrigen französischen Lustspieldichter: Regnard, Destouches, die in Deutschland mehr als Molière selbst nachgeahmt wurden, folgten demselben Zug, wenn auch mit geringerer Kraft und weniger Humor, und mochte Lessing[1]) noch so sehr über Gottscheds Vorgehen spotten: ehe Harlekin nicht tot war, konnten die komischen Charaktere nicht leben, und solang war auch für das komische Spiel in Deutschland kein Heil zu erwarten. Die Entwickelung desselben aus dem volkstümlichen Possenspiel wäre ja ursprünglich keineswegs ausgeschlossen gewesen; Shakespeare hatte manche seiner lustigen Personen z. B. den Narren im Lear, auch daraus geschaffen; aber diese Entwickelung war in Deutschland missglückt, zum Teil durch die Achtlosigkeit der Dichter, zum Teil durch deren poetisches Unvermögen (Gryphius und Weise). Dieser letztere hatte noch einmal, kurz vor 1700, das Problem der Verinnerlichung volkstümlichen Possenspiels zu lösen versucht, instinktiv, wie es scheint, um dann auf der entscheidenden Stufe umzukehren.

---

[1]) Hamb. Dramaturgie, 18. St. „Die Neuberin ist tot, Gottsched ist tot: ich dächte, wir zögen ihm das Jäckchen wieder an.“

So sehr das Misslingen der vorangedeuteten Fortbildung zu bedauern ist, so blieb damals für Gottsched und Schlegel nichts anderes übrig, als sich der entgegengesetzten Entwickelung hinzugeben.

Für das Spiel der deutschen Komödie brachte das allerdings manchen Uebelstand. Einmal in Gottscheds Theorie: Dass der Mann mit dem kahlen Verstand die Harlekinsspässe und -sprünge auszurotten willens war, versteht sich von selbst; das musste schliesslich sein; dass es aber ausserdem gegen das freie komische Spiel an sich sein Diktum warf, war sehr vom Uebel. Von Molière will er es nicht leiden, dass der Geizhals „nicht allein die Taschen und beyde Hände (des Dieners) besucht, sondern auch noch fordert, dass er ihm die dritte Hand zeigen solle.“[1]) Wo also die Leidenschaft sich selbst zu ironisiren beginnt — gleichviel ob im Wort oder in der That — da hört Gottscheds Bereitwilligkeit auf zu verstehen. In die Wirklichkeit übersetzt, hätte diese Ansicht nur eine absolute Steifheit des Spiels zur Folge haben können: zum Glück kehrte sich niemand darnach, nicht einmal seine Frau. Wie er nun einerseits, weil er die Schädlichkeit leerer Narrenspossen erkannt hatte, gleich auch das freie impulsive Spiel entfernen wollte, lehnte er sich anderseits in der Erkenntnis, dass kleine Geister die Komik gern in Worten und Geberden, nicht aber in der Sache suchen, gegen Worte und Geberden überhaupt auf, indem er schrieb: Von der Lustigkeit im Ausdrucke möchte mancher fragen, wie man dazu kommen könne? Ich antworte, das Lächerliche der Komödie muss mehr aus den Sachen als Worten entstehen — und lässt die komische Geberde überhaupt ausser acht.

Sodann in Schlegels Theorie und Praxis, die übrigens übereinstimmen. Indem nämlich Schlegel sich bemühte, Charakterkomik zu schaffen, aber ohne die Freiheit und Beweglichkeit Molières, verfiel er dem Konstruiren. Nicht einen Charakter, das heisst einen herrschenden Charakterzug mit allen Nebenerscheinungen, Gründen und Verhältnissen, sondern eine personifizirte Eigenschaft, und nur diese will er darstellen, genau wie in der Tragödie. „In der Natur ist der Charakter allemal mit vielen andern Dingen vermengt; und ihn unter den fremden Umständen herauszusehen, kostet allemal erst dasjenige Nachdenken, welches in einem Schauspiele der Verfasser schon für uns übernommen hat.“ (Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters III. 272.) Dieser

[1]) Kritische Dichtkunst. 4. Aufl. S. 641.

Grundsatz, den Schlegel streng in seinen Lustspielen verwirklicht, äussert sich natürlich in erster Linie im Spiel. Alles im Stück, vom Titel angefangen (die stumme Schönheit — der geschäfftige Müssiggänger — der Geheimnisvolle) bis zur kleinsten Geberde, zielt auf diesen personifizirten Charakterzug, und das Spiel im besondern macht bei aller Naturtreue den Eindruck des Gemachten.

Lessings Kunst des stummen Spiels in den Jugendstücken ist nicht viel von dieser Schlegels verschieden; nur war es ihm vergönnt, vom Konstruirten zum Organischen (in Minna von Barnhelm) fortzuschreiten.

Der erwähnten Eigenart von Schlegels dramatischem Spiel zufolge ist alles, was „der geschäfftige Müssiggänger" thut, Illustration des geschäftigen Müssiggangs. Wir finden den jungen Mann in einem Zimmer; da sind Pistolen, da sind grosse Reitstiefel, da sind Spornen, hier steht ja gar Mahlerzeug, dort steht eine Laute (I 1). Statt seiner Advokatur nachzugehen, tändelt Fortunat an allem herum: sieht im Spiel nach seiner Perücke, lässt seine Kleider bürsten; setzt sich hin zu malen, springt auf, stellt sich vor seiner Mutter zur Deklamation in Positur, nimmt die Laute, alles auf den leichtesten Impuls hin, ohne Energie, ohne Hingabe. Sogar, was andere Personen thun, kennzeichnet nur Fortunats geschäftigen Müssiggang; Katharina muss Tusch reiben — blos, weil er selbst nicht Zeit findet, und da Katharina fort muss, wird Friedrich dazu kommandirt, und er reibt so lange, bis es ihm in Arme und Beine geht. Sonst aber, und das ist das Schlimmste, sind die Nebenpersonen nur Schemen; wir sehen von keiner, wie sie sich benimmt. In diesem Punkt war Lessing seinem Vorläufer von Anfang an überlegen. Wenn er schon konstruirte, so that er das an jeder Person, liebte Gegensätze, wie sie Schlegel nur einmal im „Triumph der guten Frauen" geglückt sind, und liess die Personen tiefer in den Konflikt sich tauchen, so dass etwas grössere Emotionen und etwas stärkeres Spiel zu Tage trat. — Vom „Geheimnisvollen" sagt der Verfasser in der Vorrede, Molière habe ihn „denen zurückgelassen, die in seine Fusstapfen zu treten suchen wollen." II 4 (= 5) des Misanthrop habe er selbst sein Bild entworfen, unübertrefflich, wie gleich beigefügt sein soll:

C'est de la tête aux pieds, un homme tout mistere,
Qui vous jette, en passant, un coup d'oeil egaré,
Et sans aucune affaire est toujours affairé.
Tout ce qu'il vous debite en grimaces abonde.
A force de façons il assomme le monde.

Sans cesse il a tout bas, pour rompre l'entretien,
Un secret à vous dire, et ce secret n'est rien.
De la moindre vetille il fait une merveille,
Et jusques au bon jour, il dit tout à l'oreille.

Man kann nur sagen, Molière habe den innern und äussern Menschen gezeichnet. Vergleicht man diesen Grundriss mit Schlegel's Ausführung, so ergibt sich, was das Spiel betrifft, ein klaffender Mangel. Schlegel hätte sich keinen schlimmeren Dienst erweisen können, als auf Molière's Stelle hinzuweisen; denn durch den Vergleich wird man des Abstandes erst recht gewahr. — Um ein Weniges besser stellt sich die Sache in der stummen Schönheit Lessing hat, mit besonderer Betonung des Spiels, über dasselbe im 13. Stück der Hamburgischen Dramaturgie gehandelt: Die stumme Schönheit sei allerdings auch dumm; allein ihr Benehmen müsse durchaus dem Tanzmeister Ehre machen: je steifer und preziöser, desto besser; ihre Augen sollen gross und schön sein, die Bewegungen derselben aber langsam und stier. — Dazu muss sie im Umgang mit Fremden Befangenheit, die auch ein Ausfluss ihrer Dummheit ist, zeigen. Allein, überlässt sie sich stupider Ruhe. Die Eröffnung der Frau Praatgern, dass sie nicht Herrn Richard's Tochter sei, lässt sie innerlich und äusserlich ruhig. Ueber dem Betrug der 23. Scene ertappt, ist sie völlig hilflos. Die Aufmerksamkeit, die Schlegel ihrem Spiel zugewandt hat, kommt auch im Text zum Ausdruck. Lessing selbst hat die Worte des 8. Auftr.[1]) in der vorerwähnten Weise erklärt:

Bist du vielleicht nicht wohl gekleidet? . . . Lass doch sehen!
Nun! — Dreh dich um! — Das ist ja gut, und sitzt galant.
Was sagt denn der Phantast, dir fehlte der Verstand?
Lass sehn, wie trägst du dich? — Den Kopf nicht so zurücke!
Wer fragt: hat sie Verstand? Der seh' nur ihre Blicke!
Geh' doch einmal herum. — Gut! hierher! — Neige dich! —

[1]) Die Scene ist übrigens einer andern aus Regnards „Distrait" (I 4) nachgebildet. Vergl. Eugen Wolff: Johann Elias Schlegel, Berlin 1889. Der Verfasser nennt die Stelle „einen ersten Beitrag zur ‚körperlichen Beredsamkeit' in Deutschland". Der Wortlaut im französischen Stück ist:

Venez, mademoiselle, et saluez les gens. —
Plus bas; encore plus bas. O ciel! quelle ignorance!
Ne savoir pas encore faire la révérance,
Depuis trois ans et plus qu'elle apprend à danser! . . .
Levez la tête; encore. Soyez droite. Approchez.
Faut-il tendre toujours le dos quand vous marchez?
Présentez mieux la gorge et baissez cette épaule . . .

Eine zweite Stelle, ebenso deutlich, enthält der 13. Auftr.

Wär' sie nur nicht ein Ding, das wie im Drahte geht,
Nur Komplimente macht, und ihren Reifrock dreht . . .
Das kaum vor lauter Zucht die Lippen öffnen kann . . .

Gegenüber dem Spiel im geschäftigen Müssiggänger weist dieses Stück insofern einen Fortschritt auf, als Schlegel durch den Kontrast zu wirken versucht. Leider ist das Spiel Leonorens in der Entwicklung stecken geblieben. Ihr heiteres, freies und doch bescheidenes Benehmen hätte bis zur selben Deutlichkeit herausgearbeitet gehört, wie Charlottens Spiel, da doch sie es ist, die zum Schlusse siegt und zum Recht ihrer Geburt gelangt. Nebenbei enthält „Die stumme Schönheit" noch manchen trefflichen Zug des Spiels und bietet ausserdem Gelegenheit zur Bereicherung durch die Darsteller. Das Stück wurde ja oft gespielt und gern gesehen. Man betrachte z. B. den 6. Auftr., in dem Charlottens und der Diener Spiel sicher viel bedeuten, ferner den 17. und 19. Auftritt mit Lakonius, den 25. Auftr.! — Hilaria-Philinte im „Triumph der guten Frauen" ist schon ein Charakter, sehr gewagt zwar, aber sicher mehr als Charlotte. Demgemäss steht auch der Wert ihres Spiels höher. Sie verkleidet sich nicht bloss, sondern sie spielt in der Verkleidung den Frauenstürmer im Wettbewerb mit ihrem Gatten, der sie verlassen hat und der sie jetzt nicht kennt, und sie thut das, um ihn zur ehelichen Treue zurückzugewinnen. Dadurch entbehrt ihr Spiel des Frivolen, das es sonst haben müsste. Nachdem sie sich also im 1. Auftr. im Gewand eines Mannes Katharina gegenüber als die verlassene Gattin gegeben und ihre Pläne halbwegs entwickelt hat, ist sie mit Nikanders Kommen „Philinte", der wagemutige Ehefriedenstörer. Die Art nun, wie sie sich bemüht, auch äusserlich so unverschämt zu sein wie ihr Rivale, wie aber doch das Weibliche gerade in ihrem Betragen durchschlägt, muss unbedingt gewinnen. Sie trägt wohl auch, wie Nikander, einen Degen; allein, aufgefordert zu kämpfen, möchte sie lieber zu einer Ohnmacht als zu ihm die Zuflucht nehmen. Ihre angebliche Werbung um Juliane bethätigt sie in der Weise, dass sie deren Putz korrigirt, ihr einen Spiegel bringt; allein mit ihr gelassen, ist sie, wenn sie schon ihre Bewerbung weiterspielt, zurückhaltend. — Das Spiel der weiteren Aufzüge hält sich leider nicht auf gleicher Höhe. IV 1 namentlich hat es der Dichter versäumt, Hilarias Freude über die Geständnisse ihres Gatten wenigstens im Betragen anzudeuten; erst nachdem Nikander sich entfernt hat, sagt sie zu Ka-

tharina, ihrer Vertrauten: Nun habe ich Hoffnung, dass ich mit meinem Manne noch glücklich seyn werde. Im fünften Aufzug gewinnt weder die Sache noch das Spiel dadurch, dass Hilaria „in Frauenzimmerkleidern sich für Philintens Schwester ausgiebt", und dass sie nochmal (V 8 und 9) als Philinte in Mannskleidern erscheint, offenbar zu dem Zweck, um, von Agenos, Julianens eifersüchtigem Gatten, mit dem Degen bedroht, zum allgemeinen Erstaunen erklären zu können, dass sie „ein Frauenzimmer" sei. Es wäre angezeigt, dass Schlegel uns an Hilaria das liebende, ihres Triumphes still sich freuende Weib zeigte; ein solches Spiel wäre eine neue Offenbarung ihres Wesens; so aber lässt er die Erkenntnis (Peripetie) von aussen, durch Briefe kommen, um erklären zu lassen: Das ist eine ausserordentliche Verwandlung. Aus diesen Gründen ist es zu bedauern, dass Schlegel das Spiel der Hauptperson nicht zu jener Mannigfaltigkeit und Tiefe ausgebildet hat, die in der Anlage in Hilarius Charakter gegeben gewesen wären. Das Spiel der übrigen Personen ist wie aller Nebenpersonen seiner Stücke kahl. Angesichts der Proben unzweifelhaften Geschickes für Gestaltung charakteristischen Spieles möchte man bedauern, dass es Schlegel nicht gelungen ist, sich zu einer reifen Kunst durchzuringen.

Wenn oben behauptet wurde, das Spiel in den Komödien der Frau Gottsched[1]) entspreche nicht der Theorie des Herrn Gottsched, so geschah dies vorzüglich in Erwägung der Thatsache, dass unter Gottscheds Theorie das Spiel nicht jene Ausdehnung hätte gewinnen können, die es in den bekannten und eben erwähnten Stücken der Frau Gottsched thatsächlich gewonnen hat. Ueber die ethische und ästhetische Qualität dieser Stücke wird seit Lessings Wort im 26. Stück der Hamburgischen Dramaturgie niemand mehr streiten wollen. Mit Bezug auf das Spiel in denselben ist zu sagen, dass es fast reichlich vorhanden ist, aber wenig Wert besitzt. Im ganzen sind die Lustspiele der Frau Gottsched ein Beweis dafür, wie man das Spiel haben und doch nicht haben kann. Es handelt sich darin nicht um Ansätze zum stummen Spiel, sondern um ausgebrauchte Mittel, die nur darum nicht verfangen, weil sie nicht von der rechten Persönlichkeit gebraucht sind. Frau Gottsched hatte sich den Franzosen Destouches zum Muster ge-

[1]) „Die ungleiche Heirath" s. im 4. Bd. v. Gottsched's Deutscher Schaubühne, 1748; — „Die Hausfranzösinn" im 5., 1749; — „Das Testament" im 6., 1750. — Ueber Frau Gottsched vgl. Schlenther, P., „Frau Gottsched und die bürgerliche Komödie", Berlin 1885.

nommen, also schon darin einen Grad zu tief gewählt. Nach ihren Lustspielen möchte man urteilen, sie wäre nicht die Dame gewesen, die über ein feines, vornehmes Seelenleben verfügte, im Gegensatz zu ihrem Leben. Deshalb muten ihre Personen uns so leer und gewöhnlich an. Eine gute Beobachtung des Lebens war ihr sicher eigen, aber das beobachtete Leben war nur das triviale, ein Leben, das sich gern in Aeusserlichkeiten erschöpft. Das echte dramatische Spiel indes hat es nicht mit Aeusserlichkeiten, sondern mit Aeusserungen des innern Menschen zu thun, soweit sie ins Gebiet des Auges fallen. An Frau Gottsched scheint der Satz sich verwirklicht zu haben, dass der Mensch nicht mehr im Leben sehen kann, als er selbst erlebt und erlebt hat. Frau Gottsched besass auch eine für ihre Zwecke vollkommene Kenntnis der Bühne. Manche Scenen machen gar nicht den Eindruck, dass sie geschrieben sind, sondern wecken die Vermutung, als seien sie von der Bühne herabgeholt; trotzdem sind auch diese leer, komödiantenhaft. Wenn man aus der Fülle von Spielbemerkungen in den vorgenannten drei Lustspielen jene absondert, die einen Ansatz zum echten dramatischen Spiel bedeuten, so gewinnt man etwa diese: III 2 der „Heirath", wo Philippine, das adelige Fräulein, von ihrem ehrlichen, bürgerlichen Bräutigam in unschicklicher Situation überrascht, „so ganz aufgebracht, verwirrt und zuletzt eben so zornig" wird, „als die Leute sind, wenn sie kein gutes Gewissen haben" — IV 10 der „Hausfranzösinn", wo die Verfasserin die Flucht des Franzosen-Gesindels sehr geschickt durch stummes Spiel mit den Worten andeutet: „La Fleur, welcher ganz erschrocken hinein kommt, auf den alten Sotenville zugeht, und ihm eine kurze Weile was ins Ohr sagt. Sotenville erschrickt auch sehr, rafft sich vom Stuhle auf und geht mit dem La Fleur fort" — I 4 im „Testament", wo Frau von Tiefenborn mit einem einzigen Blick zu erkennen gibt, dass sie das Wesen ihrer beiden Nichten, von denen die eine sie redlich liebt, die andere frech umschmeichelt, durchschaut hat — endlich II 4 ebd., wo Caroline, die „gute" Schwester, ihren Unmut über ihre Geschwister dadurch bekundet, dass sie, allein im Zimmer herumgeht und den Kopf schüttelt, als wenn . . ." Die zweite und vierte der angeführten Stellen zeigen, dass selbständiges stummes Spiel bei Frau Gottsched nicht ausgeschlossen war. Eine besonders charakteristische Bemerkung findet sich V 7 der „Hausfranzösinn": Franz steht ganz betrübt, besieht dann und wann seine Stiefel, seinen Reiserock und Capuse, und bedauert es, dass er es wieder ausziehen soll.

„Alles mit Mienen," ein Spiel, das mit Rücksicht auf die Situation und Franzens Vorgeschichte im Stück von zwingender Komik sein dürfte. Die Bemerkung „Alles mit Mienen" lässt erkennen, dass Frau Gottsched sich der Sache voll bewusst war, also stummes Spiel als selbständiges dramatisches Mittel betrachtete, im Gegensatz zu ihrem Gatten, zu J. E. Schlegel, überhaupt ihrer Schule. Zielbewusst verfährt Frau Gottsched wiederholt auch in der Anwendung des Spiels zum Zweck der Charakterisirung. Ist dieses trotzdem von mässigem Wert, so ist zu bedenken, dass es minderen Charakteren dient. Mit Elias Schlegels poetischer Kraft hätte Frau Gottsched Wesentliches im stummen Spiel geleistet. Deutlich tritt das in der „Hausfranzösinn" zu Tage. In diesem Stück spielt fast jede Person ihr eigenes Spiel: Jungfer Luischen, „in einer saubern Hauskleidung, benimmt sich gemessen, ruhig, ihre Mienen sind fast herb; Franz, der junge Affe, in Stiefeln und Sporen, mit einem grossen weiten Reiserocke und einer Kapuse" macht fortwährend „Piruetten", stolpert über seine Sporen, pfeift, singt, besieht sich eins übers andere mal. M. de Sotenville, der hochstaplerische Hausfranzose, und M. la Fleche, seine würdige Partnerin, haben trotz ihrer angeblich feinen Gesittung unverschämte Manieren. Einige Bewunderung kann der Reichtum des Spiels erregen, mit dem die Figur Hannchens ausgestattet ist. Dieses frechnaive Kind, das von französischen Unarten strotzt, zeigt ihr Wesen mit jedem Auftritt in neuem Spiel. Sie „singt und hüpft . . . springt vor den Spiegel . . . übt sich in allerley seltsamen Referenzen . . . nimmt sich dann und wann ein Stückchen Zucker vom Theebrette . . . singt auch für sich". Ihren Vater begrüsst sie (II 3), indem sie ihn „bey der Hand kriegt und rund herum dreht"; ihren Cousin Wahrmund neckt sie (III 9), indem sie ihm „drey Parforce-Peitschen" reicht, und, wenn „er darnach greift, ihm mit denselben auf die Finger klopft"; V 9, bei der Erzählung ihrer Entführung durch die Franzosen, behilft sie sich, um auszudrücken, dass man sie aufwärts „in den Himmel hinein" zu führen vorgab, indem sie „mit der Hand über den Kopf zeigt." Charakteristisch in gewissem Sinn kann auch das Spiel der drei Geschwister „Fräulein Caroline, Fräulein Amalie, Herr von Kaltenborn" im „Testament" genannt werden. Amaliens Spiel hat Aehnlichkeit mit dem Spiel Hannchens; nur drückt es neben naiver Frivolität List und Heuchelei aus. Der junge Herr von Kaltenborn ist ein anderer Franz, nur nicht dumm wie dieser, sondern übermütig frech: „Er hüpft die ganze Zeit im Zimmer herum, pfeift, tanzt, macht

dann und wann Stellungen an dem Tische, als ob er Billard spielte" (III 1), während Caroline in Wesen und Benehmen mit Luischen in der „Hausfranzösinn" übereinstimmt. Unangenehm wirkt an dem Spiel eines jeden der drei Stücke eine häufige Uebertreibung, die an die komischen Scenen Weises gemahnt, nur dass dieser im Vorzug vor Frau Gottsched über naturwüchsigen Humor verfügte. Uebertrieben ist z. B. die Scene der Testamentsaufnahme („Testament" V 8), übertrieben das Benehmen der Hausfranzösin (III 3) und Sotenvilles (III 5), übertrieben das Spiel der angeblich kranken Frau v. Ahnenstolz („Heirath" I 2 und IV 2), obwohl darin mancher charakteristische Zug zum Ausdruck kommt (Frau v. Ahnenstolz glaubt, so oft von ihrem künftigen bürgerlichen Schwiegersohn die Rede ist, ein Seitenstechen zu verspüren), übertrieben auch die Trauer der Frau von Tiefenborn um ihren verstorbenen Gatten (II 7). Für jede dieser Scenen schwebt der Verfasserin ein bestimmter Zweck vor, und das Spiel darin wäre nur zu loben, wenn wir daran glauben könnten. Durch die Uebertreibungen, die einem beschränkten Publikum immerhin haben gefallen mögen, wirkt sie sich aber selbst entgegen. Possenhaft und noch mehr übertrieben als das Spiel der Frau von Ahnenstolz könnte man das Spiel der Frau von Tiefenborn im Testament I 3, II 6, III 4 nennen, und die ganze Figur wäre zudem nur eine Nachahmung der erstgenannten Frau; hier ist aber zu bedenken, dass Frau von Tiefenborn, die zwar nicht übermässig klug ist, selbst nicht an ihre Krankheit glaubt, sondern sie nur spielt, um ihre Erben zu prüfen. Auf der Stufe der Frau v. Ahnenstolz steht ihre Person nur II 7, wo sie glaubt, es ihrer Ehre schuldig zu sein, um den verstorbenen Gatten zu weinen, während sie sich Herrn v. Ziegendorf verspricht. Durch ihr angenommenes Kranksein kommt im Gegenteil Wechsel in ihr Benehmen. Ihr Doktor weiss, dass sie nicht krank ist; sobald also die „Erben" aus ihrem Gesichtskreis sind, lässt sie die Maske fallen, benimmt sich frei und natürlich. Eine Wandlung in der Gesamtstimmung einer Person ist Frau Gottsched in der Hausfranzösinn an Herrn Germann, dem Vater, und an Hannchen geglückt. Herr Germann, der während der ersten vier Aufzüge nicht übel Lust zeigt, das Unwesen der Franzosen in seinem Haus mitzumachen, wächst im fünften Aufzug, da er Gefahr läuft, sein Kind verloren zu haben, aus sich heraus: „Er springt erschreckt auf . . . schlägt die Hände zusammen . . . wirft sich ganz trostlos in den Lehnstuhl nieder . . . hält sich mit der Hand das Gesicht zu" (V 8) „springt als aus

einem Schlummer auf . . . nimmt Hannchen zwischen seine Kniee und küsst sie“ (V 8 und 9); Hannchen, von Onkel Wahrmund zurückgebracht, „läuft mit ausgestreckten Armen auf ihren Vater zu, weint und schluchzt . . . läuft von ihm weg zu Luischen und schluchzt . . . kommt wieder zum Vater . . .“ (V 9). Luischen, die Tüchtige, Brav-Ernste, bleibt sich gleich; sie kann sich nicht ändern; ihre Tüchtigkeit hindert sie daran, während ihrer Schwester und ihrem Vater die verkehrte Eigenart technisch zum Vorteil gereicht. Eine ähnliche Wandlung der Charaktere, die sichtlich dem Spiel zu gute kommt, ist der Verfasserin im Testament nicht geglückt. Im ganzen dürfte, was das stumme Spiel betrifft, die „Hausfranzösinn“ dem „Testament“ vorzuziehen sein; zu bedauern ist nur, dass im erstern Stück Situation und Spiel so überaus unanständig und geschmacklos werden.

An den Mitteln des stummen Spieles mangelte es sonach Frau Gottsched keineswegs; ihre drei Stücke sind sogar in gewissem Sinne reich an diesem. Wenn es gleichwohl nichts für die Entwicklung des stummen Spiels im allgemeineren bedeutet, so hat das seinen Grund an der mangelnden dichterischen Persönlichkeit der Verfasserin. Frau Gottsched zeigt, ihrer Zeit, ihrer Umgebung und ihren Vorbildern zum Trotz, grosse Verwandtschaft mit Christian Weise. Die Scene der Testamentsaufnahme z. B. könnte wörtlich in einem Stücke dieses Dramatikers stehen. Wir haben schon an diesem gesehen, wie der Mangel an psychischer Wahrheit und künstlerischem Ernst das Spiel (wie die Dramen im ganzen) entwertet hat; an künstlerischem Ernst liess Frau Gottsched es nicht fehlen. Jedes ihrer Stücke ist fleissig gearbeitet, aber jedem mangelt auch die tiefere Wahrheit, die erst das Kunstwerk macht.

So war es mit der körperlichen Beredsamkeit im deutschen Drama und auf der Bühne bestellt, als sich 1747 der 18jährige Lessing in Leipzig als angehender Lustspieldichter mit seinem „Jungen Gelehrten“ bei der Neuberin meldete:

Gottsched, vorläufig noch weithin anerkannt und gefürchtet als litterarischer Grossmeister der deutschen Nation, bei scheinbar besserer Einsicht auch theoretisch durchaus von den Franzosen abhängig und praktisch gänzlich unfruchtbar; — J. El. Schlegel trotz unzweifelhafter Begabung in Misskennung der Forderungen eines neuen deutschen Dramas befangen in selbstgeschaffenen Theoremen und in der Nachahmung der Alten und des Dänen Holberg; — Frau Gottsched, unbeirrt von der Meinung der beiden, im freiesten Gebrauch des dramatischen Spiels, aber unvermögend, dieses durch

echt komische Charaktere und Konflikte zu vertiefen und zu veredeln; — die Neubersche Reformbühne aufgehend im Streben, französisch-klassizistisch zu sein.

Und aus diesem Stand der Dinge wuchs Lessing hervor. Auf der Fürstenschule zu Meissen hatte er sich mit Theophrast, Plautus und Terenz beschäftigt; dann kam der Ehrgeiz über ihn, ein deutscher Molière zu werden; in Leipzig trat er in eifrige Beziehung zur Neuberschen Bühne. Nach dem Fallissement derselben 1748 sammelte er in schwerer Lehr- und Wanderzeit bis 1754 jene Gedanken über die litterarische Neugeburt Deutschlands, zu deren Niederschrift die „Theatralische Bibliothek" (1754—58)[1] bestimmt war, nachdem bereits 1750 die „Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters"[2] nach kurzem Bestand gescheitert waren, — Gedanken, die einen Markstein auch in der Entwicklung des Bühnenspiels bedeuten, wenn sie schon nirgend unmittelbar in die Erscheinung traten. Denn nicht mehr klassisch und nicht mehr klassizistisch wollte Lessing und sollte Deutschland nunmehr sein, sondern universell. Die Entwicklung war damit keineswegs abgeschlossen, aber doch einen Schritt weiter gediehen. Der nächste Schritt führte den Dichter-Reformator zur damals neuen englischen Richtung: der bürgerlichen in Roman und Schauspiel. In den Werken der Lillo und Richardson traf er zum ersten mal mit dem Leben selbst zusammen, das zwar immer noch nicht deutsch und nicht vorbildlich im höhern Sinn sein konnte, aber doch Leben war. „Miss Sara Sampson", die Umdichtung dieser englischen Eindrücke v. J. 1755, brachte für das dramatische Spiel eine Neuerung grösster Wichtigkeit: den Tod d. i. das Sterben unmittelbar auf der Bühne. 1757/58 erschien und 1760 übersetzte Lessing das „Theater der Herrn Diderot"[3], in dem das Spiel und selbst das stumme Spiel als selbständiges dramatisches Mittel auf das entschiedenste angesprochen war. Leider waren Diderots Beispiele wenn schon von der rechten Art, so doch nicht von poetischer Tiefe und echter Grösse. Noch musste sich Lessing — nach dem

[1]) Hier kommen in Betracht: „Auszug aus dem ‚Schauspieler' des Herrn Remond de Sainte Albine", 1. St. S. 209—266, gedr. bei Hempel 11 I S. 301—331; — „Des Abts Du Bos Ausschweifung von den theatralischen Vorstellungen der Alten", 3. St. S. 5—312, gedr. bei Hempel 11 I S. 519—690; — „Von Johann Dryden und dessen dramatischen Werken", 4. St. S. 49 bis 128, gedr. bei Hempel 11 I S. 717—759.

[2]) Vgl. die Vorrede und „Die Schauspielkunst" von Franziscus Riccoboni dem Jüngern, 4. St. S. 481—544, gedr. bei Hempel 11 I S. 139—182.

[3]) Gedr. im 65. Bd. v. Kürschner deutsch. N.-L., hrsg. v. Boxberger.

‚ersten deutschen Lustspiel', der „Minna von Barnhelm" 1763[1]) — zu Shakespeare als dem grössten Muster germanischer Dramatik durchringen und in der „Hamburgischen Dramaturgie" 1767/68 alle die heiligen Vorurteile des klassizistischen Gottsched sprengen, bis auch die Tragödie und das tragische Spiel zum ersten mal deutsch sein konnte: in „Emilia Galotti" 1772. Daneben beschäftigte ihn die stumme Beredsamkeit des Schauspielers in hervorragendem Mass[2]).

Man sieht, wie schwer und beschwerlich, aber auch, wie notwendig dieser Weg war. Die deutsche Nation in Fragen der dramatischen Kunst zur Besinnung ihrer selbst zu bringen, war zweifellos einer der Hauptzwecke Lessings in der „Hamburgischen Dramaturgie". Es mochte, als das Nationaltheater sich 1768 auflöste, scheinen, dass er dieses Zweckes gänzlich verfehlt habe. „Ueber den gutherzigen Einfall", schrieb er zum Abschied, „den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutsche noch keine Nation sind! Ich rede nicht von der politischen Verfassung, sondern bloss von dem sittlichen Charakter. Fast sollte man sagen, dieser sey, keinen eigenen haben zu wollen. . . ." Die Arbeit war aber doch nicht ganz umsonst gethan. Gottsched freilich hatte zu solcher Klage wie Lessing keinen Grund. Mochte er ab und zu an eine deutsche dramatische Kunst denken, im Grund war er mit dem Franzosentum zufrieden. Dies ist die letzte Ursache, warum das dramatische Spiel unter ihm keinen positiven Fortschritt machen konnte. Erst musste die ganze dramatische Kunst deutsch sein; dann endlich konnte das Spiel darin lebendig und stark werden, — ein deutlicher Beweis, dass dieses nicht etwa eine Zufälligkeit, sondern eine Naturnotwendigkeit am Drama ist.

---

[1]) Lachmann-Munker: Lessings sämtliche Werke, 2. Bd. S. 265 ff. (Miss Sara Sampson); — ebd. S. 171 ff. (Minna von Barnhelm); — ebd. 9. Bd. S. 179 ff. u. 10. Bd. S. 1 ff. (Hamburgische Dramaturgie); — ebd. 2. Bd. S. 377 ff. (Emilia Galotti).

[2]) Vgl. Lessings „Abhandlung von den Pantomimen der Alten", Fragment, zuerst gedr. im Theatr. Nachlass II S. 223—244, jetzt: Lachmann-Munker 14. Bd. S. 144; — „Der Schauspieler", 1. Entwurf, zuerst gedr. im Theatr. Nachlass II S. 207—222, jetzt: Lachmann-Munker 14. Bd. S. 179.